

ПУТЬ К НЕЖНОСТИ

На концертах Екатерины Державиной

Вначале мне хочется вспомнить одну особенность, замеченную мной (а может быть, и не только мной) в пианизме истекшего XX века. Ряд интересных пианистов, интерпретаторские способности которых теперь столь привлекают наше внимание, некогда начинали в рамках совсем других "амплуа". Я вспоминаю в этой связи молодых А. Любимова, В. Лобанова, В. Афанасьева, И. Соколова. В их тогдашней игре было больше интеллекта, конструктивности, их можно было считать суховатыми, холодными музыкантами, не проявляющими особого интереса к чувственной стороне звука, к тембральности, к рубато и тому подобным "ингредиентам" так называемой романтической школы. Но вот прошло каких-нибудь сорок лет, и все изменилось, причем радикально. В игре вышеозначенных музыкантов очень по-разному, но явственно слышатся отчетливые ретротенденции, ощущается возвращение к свободе и пластичности музыкального времени, к чувственному обаянию pedalной игры, к вроде бы старомодным теплоте и сердечности "произношения". Пианизм - так по крайней мере кажется - вслед за композиторскими стилями описал некую сложную параболу и от предельного рационализма булевского толка (я имею в виду Булеза ранних неистовых лет, и даже скорее Булеза-теоретика и глашатая тотального сериализма, чем Булеза-композитора) ныне повернул к ностальгическим мотивам, к "воспоминаниям" и "реконструкциям". И это, конечно, не просто восстановление старой моды, так же как, скажем, современный минимализм вовсе не простая калька неких утраченных идеалов и моделей. Но повернут налицо, и в игре Любимова, Лобанова, Афанасьева, Соколова и некоторых других сейчас, пожалуй, куда больше романтизма, больше нежности, интимности, чем, например, у столь романтического в юности, но с тех пор полностью этот романтизм утратившего Е. Кисина...

К такой интересной "породе" музыкантов принадлежит, по моему, и московская пианистка Е. Державина. Я хорошо помню ее исполнительскую манеру еще со времен ее обучения в классе известного нашего музыканта и педагога В. Троппа в Гнесинском Институте. Это была несомненно умная и так сказать "формобразующая" игра, особенно убедительная в Бахе (что произведения Е. Державина и по сию пору часто играет). Но, скажем, попытку исполнить (на концерте в МЗК в начале 1990-х годов) Сонату В. дур Шуберта нельзя было признать вполне успешной. Музыкальный мир Шуберта

вообще устроен таким странным образом, что чисто интеллектуальное познание к нему трудно приложимо, вернее неэффективно. Особая "текучесть" формы (долгое время, вплоть до второй половины XX века, обидно недооцененная большинством музыковедов) как бы "изливается" из любой "умышленной" конструкции: то, что сцепляет и объединяет шубертовские крупные формы, можно определить разве что некими, вероятно уже устаревшими, немецкими терминами вроде Formwille и т. п. Причем, "воля к форме" здесь означает не выстраивание чего-то из контрастных тематических элементов (и на основе самой этой контрастности), но совместное, что ли, "проживание" с ними (было бы лучше сказать даже: совместное "протекание").

Шуберта сейчас у нас играют много, и интересно наблюдать тут и безусловные удачи и относительные неудачи (к последним я бы отнес интерпретации очень талантливого и, безусловно, наделенного великолепным музыкальным интеллектом М. Лидского).

Теперь вернусь к главному предмету нашего сегодняшнего разговора, к Е. Державиной, точнее к ее недавнему концерту в Шуваловской гостиной 31 марта. Кстати, температура воздуха в зале напоминала сцены из времен ленинградской блокады, во всяком случае публика сидела в пальто, но, несмотря на это, пианистке даже в этой "антисанитарной" ситуации удалось (в шубертовской "большой" Сонате А дур) достичь того, что ей не удалось ни в вышеупомянутом концерте в МЗК, ни в относительно недавней программе, где звучала (тоже шубертовская) Соната G дур. Что же изменилось? Изменилась, разумеется, сама пианистка, поскольку в ее игре появились (так мне, по крайней мере, кажется) ростки той самой "нежности" (в данном случае под этим я понимаю, разумеется, не склоняюсь к сентиментальной расслабленности, но способность проникнуть в достаточно герметичный мир шубертовских "божественных длиннот"). Пожалуй, нигде больше столь неумолимо не действует неразделимое единство времени и звука, тот самый "времзвук" (можно это обозначить и как "звук-время"), о котором писал в свое время Г. Нейгауз. Понятие это касается одновременно и тембральности (примером претворения которой являют "импрессионистские" шубертовские интерпретации В. Гизекинга) и той особой, неопишуемой словами напряженной временной горизонтали, вдоль которой эта музыка протекает (тут надо вспомнить, например, выдающиеся "экспрессионистские" интерпретации В. Софроницкого и А. Шнабеля).

Известно, что проблема шубертовского времени (а значит, отчасти и звука) рещалась в течение многих десятилетий. Даже такие титаны, как А. Шнабель и В. Гизекинг, еще не сумели (да и не стремились, по-видимому) овладеть той специфичной "мерностью", которая, как выяснилось в результате нашего позднейшего познания рихтеровских концепций, и является наиболее плодотворной в развратывании необычных горизонталей в шубертовских сонатах.

Шубертовская музыка - можно сказать, пусть и с определенной долей условности - "барочна"; события протекают в ней "террасообразно", каждая из таких "террас" необозрима и представляет собой нечто вроде определенного "регистра" - регистра не только по аналогии с регистровой чембалло, но шире - в как бы в особой, католической "регистровке" самого универсума. Пласт тишины может внезапно смениться пластом бури, пласт покоя пластом неистовства, но внутри конкретного пласта-регистра все устойчиво и как бы неизменяемо. Это, в целом, абсолютно антибетховенская картина мира - что, собственно, и затруднило на долгое время познание шубертовских крупных фортепианных сочинений.

И вот тут-то мы и подходим к самому главному. Опытный исполнитель барочной и послебарочной музыки (я имею в виду прежде всего Баха и Гайдна), Е. Державина как бы "транспонирует" регистровую драматургию старой музыки на форму шубертовской сонаты. В ее исполнении все "состояния" устойчивы и длительны, "спокойное" отделено от "возбужденного", мягкое от жесткого - все существует как бы в отдельности и в то же время вместе, как в некоей космической картине. (например эпизод "бури" в среднем разделе второй, медленной части Сонаты А дур прозвучал скорее как результат "монтажа" разноплановых эпизодов. Мы слышим здесь не процесс прорастания одного в другое или процесс разрастания одного из другого - что является основным принципом послемангеймской школы, но последовательное экспонирование планов. И именно потому, что везде доминирует так называемая "репетитивность" (я имею в виду почти полное отсутствие у Шуберта интенсивной тематической работы), взаимодействие частей формы строится на совершенно иных основаниях, чем у Бетховена и романтиков (особенно Шопена). Ничего не "готовится" и не "предсказывается", поскольку все уже дано в совершенном, "ставшем" виде, и шубертовская бесконечная нежность, (как мне кажется, с непревзойденной силой рисующая высочайшую суть католицизма) существует как бы

в репетитивно-вечном и постоянном мерцании.

Мне кажется, что именно эти барочные черты шубертовского мира и оказались переданными Е. Державиной в целом очень убедительно. Впрочем, иногда мне как слушателю хотелось бы еще большей мягкости в объемных аккордовых темах, например, во вступительной теме первой части сонаты, а тема второй по-моему выиграла бы от еще большей интимной тишины (надо отдать, впрочем, должное умению пианистки бороться с тем сомнительного качества Стейнвеем, который к тому же, по-видимому, находится вне основного поля зрения настройщиков Гнесинской академии). В том же концерте прозвучали две Сонаты Гайдна - E dur (Hob. № 22) и D dur (Hob. № 37). В этой музыке Державина ощущает себя особенно непринужденно и свободно. Ее недавнее выступление с тремя редко исполняемыми гайдновскими концертами лишней раз доказало это. В Гайдне она словно говорит на своем языке, очень свободно обращаясь со временем, внося в повторяющихся эпизодах свои варианты украшений (в барочном духе), вводя неожиданные паузы, элементы рубато и т. д. Это мир живой, жизнерадостный, зачастую юмористичный, иногда печально глубокий. Начинаешь верить, что это по-настоящему великая музыка, не имитирующая ни достижений Моцарта, ни открытий Бетховена.

Несколько курьезным было обнаружить между большой Сонатой Шуберта и двумя гайдновскими нечто, будто отсылающее нас ко временам юного Рахманинова. Я говорю об известной Балладе Грига g moll (1875). При всех красотах и стилистических аллюзиях, которые почти всегда рождает в нас музыка Грига (явно повлиявшая и на раннего Рахманинова и на раннего Дебюсси), мне показалось, что данное сочинение оказалось здесь неким "инопрограммным" прищельем, как бы цитатой из "другого романа". Не думаю, что речь намеренно шла о чем-то пародирующем современную пестроту жизни. Скорее всего, это лишь случайность, которой, однако, я бы предпочел избежать на концертах столь интересной пианистки, как Е. Державина.

Так или иначе, но мне очень хочется вновь попасть на ее концерт и услышать еще что-нибудь из Шуберта. Впрочем, она прекрасно играет и Берга, и Шостаковича, и вообще музыку XX века (не говоря уже о Бахе). Но подождем следующей программы, где, я уверен, мы убедимся, что те ростки "на пути к нежности", о которых здесь говорилось, вовсе не были случайными.

Андрей Хитрук